

Du souffle :

Gilbert Amy et ses poètes

par **FRANK LANGLOIS**

Le contenu de la revue électronique relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive des auteurs des articles et du CNSMD de Lyon.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur, le CNSMD de Lyon et le titre complet de l'article.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du CNSMD de Lyon, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Du souffle : Gilbert Amy et ses poètes

Par Frank Langlois¹

Le « *son respiré* » et, plus singulièrement, la voix humaine, habitent l'œuvre de Gilbert Amy, depuis son "opus 1" (*Œil de fumée*, 1956) jusqu'à l'encre la plus fraîche (*Le poète inachevé*, 2016). Le présent texte s'appuiera sur une récente conversation avec le compositeur². Loin de détailler, pièce après pièce, un si ample corpus vocal, il établira une liste de ces poètes tels que Gilbert Amy les a chronologiquement élus puis interrogera un éventuel droit fil parmi ce répertoire vocal écrit en six décennies. En un unique élan, ce répertoire : tient poètes illustres (Dante Alighieri, René Char, Stéphane Mallarmé) et aèdes rares (René Daumal, René Leynaud) ; brise un tabou (oser Rimbaud) ; sollicite des poèmes anonymes ; enfin, pratique le montage textuel.

Des poètes élus

Louis Parrot (1906-1948), *Œil de fumée* (1955 ; orchestration en 1957).

« Je dois à Louis Sagner³ d'avoir découvert la poésie de Louis Parrot, dont la poésie, fluide, mêle une double ascendance : le haïku et l'univers amérindien ».

À l'égard de ce poète, comme de tous ceux qu'il élira, Gilbert Amy en délaisse la biographie. En l'occurrence, Louis Parrot. Cet autodidacte acquit sa maturité poétique au contact de Pierre Reverdy, de René Char et, surtout, de Paul Éluard, au sujet duquel il publia une monographie ; par ailleurs, il fut un grand résistant et collabora aux Éditions de Minuit, alors clandestines.

Federico García Lorca (1898-1936), *Cantate brève* (1957).

« La première fois que j'ai lu García Lorca, c'était dans une traduction en français publiée par Gallimard. J'en ai fait cette *Cantate brève*, créée à Donaueschingen sous la direction d'Hans Rosbaud ; sa nomenclature sollicite une voix de soprano et une petite formation : flûte, vibraphone et xylorimba. Parce que, à cette époque, nous n'étions pas très regardants sur la différence qui, fondamentale, existerait entre version originale et version francophone, il m'a paru naturel de composer cette œuvre sur un texte francophone. »

Placer son encre fraîche – et adoubee par Donaueschingen – sous l'autorité d'un genre si ancien et si chargé en connotations (la cantate) ne témoigne-t-il pas d'attachements historiques perdurés qui seyaient mal au Domaine musical ? Un recul sur soixante années de composition indique que Gilbert Amy n'a jamais coupé les ponts avec la longue histoire de la musique occidentale. À noter : en ces années de Guerre froide, cette *Cantate brève* est avant tout un geste poétique et ne s'annonce pas comme proclamation antifranquiste.

¹ Enseignant au CNSMD de Lyon (Art et civilisation et Histoire de la musique).

² Le 28 octobre 2016.

³ « Louis Sagner, que j'ai connu au Domaine Musical, était un être aimable et sans ambition dévorante ; il inspirait confiance et, méconnu du milieu musical, ne portait aucune connotation esthétique. Il savait parler avec chacun. »

Ezra Pound (1885-1972).

« Dans le second semestre de 1960, je me suis intéressé au recueil *Cantos* d'Ezra Pound. J'étais également stimulé par ce qui m'apparut alors une nécessité : composer sur un texte anglophone. J'ai fait des brouillons que j'ai montrés à Pierre Boulez. Puis le projet a tourné court et je l'ai abandonné. Certes, Ezra Pound sentait alors le soufre car il avait soutenu Mussolini et Hitler. Mais cet aspect politique n'a alors pas compté ; tout simplement, je ne voyais pas comment prolonger, en musique, cette poésie fébrile et délirante. »
Tel est le premier des trois projets "poétiques" que Gilbert Amy a délaissés.

Henri Michaux (1899-1984), *Images du monde visionnaire* (1964).

« Je qualifie cette musique de film d'"épisode Michaux". Mon travail ne consista pas en la mise en musique d'un texte. J'avais reçu la commande d'une musique d'accompagnement sur des notices pharmaceutiques que Michaux avait écrites alors qu'il était sous l'influence de la mescaline et de divers psychotropes. Dans mon œuvre, le texte se place donc en arrière-fond. »
À l'égard de la boulézienne triade poétique Char/Mallarmé/Michaux, Gilbert Amy commença par le poète belge.

René Char (1907-1988), *Strophes*.

« *Strophes* existe en deux versions : celle de 1965-1966 ; et la révision de 1977. Quoique j'aie bien connu René Char, c'est ma seule œuvre où j'ai sollicité sa poésie. Bien entendu, j'ai veillé à ne rien reprendre de ce que Boulez avait choisi. Je voulais un texte très court. Je l'ai trouvé dans le recueil *Le Marteau sans maître*, plus précisément dans un sous-chapitre *L'action de la justice est éteinte*. Et, plus précisément encore, j'ai choisi le poème « Tu ouvres les yeux... », où – et c'est ma première fois – je mets un texte poétique en action pour le lire à haute voix en trois essais successifs où le texte est distendu jusqu'à ne plus exister comme propos compréhensible continu ; puis, je laisse le poème se dérouler avec un grand orchestre et dans une écriture lyrique, riche de vocalises.
C'est à l'occasion de ce projet que j'ai rencontré René Char. Il a été aimable et ouvert à ma demande liée à cette œuvre. Et pourtant, il avait été récemment échaudé par sa collaboration avec des compositeurs. Notamment lorsqu'un différend a surgi entre lui et Pierre Boulez : devaient-ils autoriser un chorégraphe à créer un ballet sur *Le Marteau sans maître* ? Boulez accepta, Char refusa catégoriquement. Je me le rappelle, je lui ai rendu visite à L'Isle sur la Sorgue. J'ai conservé le plan qu'il m'a tracé pour me rendre dans sa petite maison de campagne, dénommée *Les Busclats* et située à la sortie de la ville, vers la montagne. »

Jean Thibaudeau (1935-2013).

« J'ai rencontré Jean Thibaudeau à la Décade de Pontigny de 1964, à Cerisy-la-Salle. En 1966 (me semble-t-il), nous avons mis en route un projet d'"opéra de poche" qui, de nos jours, serait qualifié de "théâtre musical". Cependant, j'ai été vite rebuté : le texte portait une atmosphère poétique sans aucun débouché dramaturgique. Je me trouvais embarqué à mettre de la poésie en musique, ce qui est étrange pour un ouvrage scénique. Développant également une activité de traducteur, Jean Thibaudeau avait mis, en français, des poèmes d'Italo Calvino. Et aussi d'Edoardo Sanguinetti, qui, un temps, me tenta ; là encore, ce projet demeura sans lendemain. »
À noter : foin de ses glorieux devanciers et même si ces deux projets n'aboutirent pas, Gilbert Amy avait trouvé, en Jean Thibaudeau, un homme de lettres qui appartenait à sa génération.

Puis, Gilbert Amy rapproche deux œuvres qu'il qualifie "d'inspiration poétique" : *Cette étoile enseigne à s'incliner* (1970) et ... *D'un désastre obscur* (1971).

Cette étoile enseigne à s'incliner associe deux temporalités éloignées : la fin de l'ère médiévale, au travers de Dante Alighieri, plus précisément de trois vers empruntés à *L'Inferno* ; et le mitan du XX^e siècle, avec Paul Klee, dont le titre de la toile ... *dieser Stern lehrt beugen*, a été traduit en français pour nommer une œuvre qui sollicite le bas médium et le grave du spectre sonore : chœur masculin, un groupe de quatre solistes instrumentaux (deux pianos et, en second rang deux harpes), un ensemble de onze musiciens (trois trombones, trois violoncelles, trois contrebasses, guitare électrique et vibraphone) et un dispositif électronique enregistré. Dans cette œuvre où le travail vocal est une dissémination phonémique qui est dépourvue d'intelligibilité sémantique, la présence de Dante Alighieri se limite à une lointaine « *inspiration poétique* ».

Il en va de même pour ... *d'un désastre obscur*, qui est « ma seule incursion mallarméenne. Car c'est à Mallarmé que j'ai emprunté un vers du *Tombeau d'Edgar Poe*. Ma pièce est une brève stèle musicale *in memoriam* Jean-Pierre Guézec, où, là encore, ce vers est constellé dans l'espace. Puis, je l'ai reprise de deux manières : en 1972-1973, dans le deuxième mouvement de *D'un espace déployé*, pour soprano lyrique, deux pianos, ensemble instrumental et orchestre symphonique ; puis, en 1976, avec *Après ... d'un désastre obscur*, pour soprano et petit ensemble ».

Avec *Sonata pian'e forte* (1973-1974) qui, à la polychoralité vénitienne du second XVI^e siècle, reprend l'antiphonie (elle-même remontant, *a minima*, à l'ancestrale musique synagogale), Gilbert Amy mentionne que « le texte est un prétexte » : les deux chanteuses solistes (soprano et mezzo-soprano) chantent « des mots mis les uns derrière les autres, en un simple matériau phonique. »

Ibn Gabirol (1020 – vers 1058), *Shin'Anim Sha'ananim* (1979).

« Après cinq ans sans voix, cette œuvre résultait d'une « commande du festival *Testimonium*, en Israël. Il s'agissait de revisiter la langue hébreu, notamment dans son passé espagnol. Des textes d'Ibn Gabirol m'ont été proposés, en hébreu et dans leur traduction en anglais. Après avoir accepté ces textes inspirants, je me suis rapproché d'Emmanuel Levinas pour mieux découvrir qui était ce savant juif, en Andalousie, au XI^e siècle. Le trio de solistes que j'ai choisi (mezzo-soprano, clarinette, violoncelle) est animé par le souffle, y compris la façon dont j'envisage le violoncelle. En cela, je prolonge ... *d'un désastre obscur* et, à mon insu, je me préparais à ma série *Le temps du souffle*. »

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (1975-1980). « En 1975, j'ai reçu une commande de l'Union Européenne de Radiodiffusion, qui devait être relayées par les radios publiques de France, de Suède et en Allemagne. Depuis plusieurs années, je réfléchissais à *Une saison en enfer*. Les pays où mon œuvre devait être diffusée m'avaient guidé vers une traduction en suédois et en allemand. La nomenclature que j'avais choisie rassemblait trois pianos, trois percussionnistes et trois chœurs. Je ne m'en sortais pas, tant ce projet était complexe et me ficelait. Une véritable impasse. Et c'est la seule fois de ma vie que je me suis fait aider, en l'occurrence par Jean Koerner. Et nouvelle impasse. J'ai re-repris ce projet, j'ai allégé la nomenclature (soprano, voix d'enfant, piano, percussionniste et dispositif électronique) et j'ai redonné à Rimbaud toute sa place de poète. Jean Thibaudeau et moi avons découpé et monté le texte rimbaldien, tandis que, au GRM, François Bayle et un assistant m'ont apporté leur concours. Il faut croire que, bien après sa première audition, en 1980, cette œuvre m'a poursuivi : en avril 2017, à Madrid, ce sera la première de *Despues de Rimbaud*, pour chœur mixte et orchestre, où je retravaille totalement les quinze dernières minutes d'*Une saison en enfer*. »

Rainer Maria Rilke (1875-1926), *Écrits sur toile* (1983).

« Cette œuvre résulte d'un choc après avoir lu quatre lettres dans lesquels le poète s'exprime sur Le Greco, Cézanne, Picasso (dans sa période "rose") et l'apparition de l'art abstrait (en l'occurrence, Paul Klee). Elle se rappelle que, en 1915, à Munich, Rilke a rencontré Klee, autour du groupe *Der Blaue Reiter* ; c'est à ce moment que Rilke a pensé ce que, ultérieurement, il a désigné par "*l'abandon du sujet*". Pour créer un choc musical équivalent, j'ai choisi un petit ensemble emprunté à *Pierrot Lunaire*, auquel j'ai ajouté un cor et un récitant. »

William Blake (1757-1827), *Choros* (1989).

« C'est une commande du Festival Berlioz, à La Côte Saint-André, sur un fond de Bicentenaire de la Révolution Française. Pour ce dernier aspect, j'avais demandé des conseils à Jean Massin, qui m'avait orienté vers la figure de Jenny d'Héricourt (1809-1875), une femme de lettres acquise aux idées féministes et révolutionnaires. Ce chemin m'apparut vite sans issue. Peut-être parce que, de nouveau, comme en 1960, je désirais la langue anglaise. Or, toujours au sujet de la Révolution, j'ai lu *Tiriel* que Blake, exalté par les nouvelles fraîches venues du Paris révolutionnaire, écrivit en 1789. Je me suis emparé de ce texte et en ai pris une partie. C'est un projet éminemment expressionniste, où domine le style sauvage et archaïsant de Blake. D'emblée, la nomenclature globale s'est imposée : trois voix solistes masculines (contre-ténor, ténor, baryton-basse), chœur mixte et opulent orchestre symphonique. »

Ce recours aux voix masculines traverse largement l'œuvre de Gilbert Amy : *Choros* peut se lire comme un écho à *Cette étoile enseigne à s'incliner*, tout comme Dante Alighieri salue William Blake. Peut-être Gilbert Amy mesurait-il qu'il tombait à point : dans les dernières années de sa vie (1825-1827), Blake créa une ample série de gravures sur *La divina commedia* de Dante Alighieri.

René Leynaud (1910-1944), *Trois mélodies sur des poèmes de René Leynaud* (2003), *Quatre mélodies sur des poèmes de René Leynaud* (2005) et *Le poète inachevé* (2016).

« Entre 1989 (*Choros*) et 2003, mettre de la poésie en musique ne m'a pas mobilisé. Cependant, mon intérêt pour René Leynaud (poète, journaliste et résistant fusillé en juin 1944) remonte au début des années 1990. Bernhard Beutler dirigeait alors le Goethe Institut, à Lyon ; il avait lu les poèmes de René Leynaud, dont il avait rencontré la veuve et le fils. En un geste de réparation, il avait confié, à deux jeunes poètes allemands – Florian Höllerer et Judith Kees –, de traduire le recueil *Poésies et chansons*. Il m'avait remis un exemplaire de ce travail, publié en 1994. Déjà, en 1947, *Poésies posthumes*, un autre recueil poétique de Leynaud, avait été publié par Albert Camus, en souvenir de leurs longues et amicales conversations, à Lyon, en 1943. Il en va de René Leynaud comme de Louis Parrot : ces poètes méconnus offrent une fraîcheur et des imperfections qui m'ont donné envie de faire un bout de chemin avec eux.

Pour revenir à mon compagnonnage avec René Leynaud, il s'est effectué en quatre étapes. L'étape 1, en 2003, consista en trois mélodies : deux pour soprano et piano et une pour baryton et violoncelle. L'étape 2, en 2004, relève d'un concert festif, pour les quatre-vingts ans de Noël Lee : une nouvelle mélodie pour soprano et piano. L'étape 3, en 2006, me conduisit à passer la troisième mélodie de 2003 pour soprano et piano et à orchestrer ces quatre mélodies de 2003 et de 2004. L'étape 4, en 2016, résulte d'une commande du Festival d'Aix-en-Provence : c'est le cycle *Le Poète inachevé*, pour baryton et violoncelle, créé par Marc Mauillon et Jean-Guihen Queyras. »

Le souffle traversant

Il est toujours malaisé de comprendre les dispositions personnelles qu'un compositeur éprouve à l'égard de la poésie et de mesurer quels types de relations, dans son propre artisanat, il noue avec le matériau poétique. Si un regard global est difficile à établir, divers points de vue, singuliers, permettent de tenter d'y voir plus clair. En l'occurrence, quant à Gilbert Amy. Se remarque une volonté et un goût de ne pas se lier à une esthétique. Loin de se limiter à la triade boulézienne (Char, Mallarmé, Michaux) qu'il a cependant reprise, Gilbert Amy a exploré de nombreuses esthétiques et périodes historiques : ère médiévale (Dante Alighieri et Ibn Gabirol) ; romantisme (William Blake) ; le domaine symboliste (Arthur Rimbaud, Rainer-Maria Rilke) ; l'espace surréaliste (Louis Parrot) ; une simplicité moderne (René Leynaud) ; sans oublier l'encore plus inclassable Federico García Lorca.

Une géographie d'inclinations poétiques se caractérise également par ce qu'elle exclut. En l'occurrence. Du côté des répertoires historiques : l'antiquité, la Renaissance et l'ère baroque. Quant à des temporalités plus modernes : l'esthétique expressionniste (hormis un singulier entendement de Blake) ; le post-expressionnisme consécutif à la Destruction des Juifs d'Europe (tel Paul Celan) ; et les grands contemporains français (André du Bouchet, Michel Deguy, Jacques Dupin, Pierre Reverdy) tendus entre philosophie et abstraction.

Quant au montage textuel, Gilbert Amy le pratiqua assez marginalement. En ce point, se lit sa distance à l'égard du structuralisme, qui, pourtant, brillait de tous ses feux durant les années 1950 à 1970. Gilbert Amy ne se lança jamais dans ces amples montages textuels qui fascinèrent Luciano Berio, lequel, en écho à Jorge-Luis Borges, affirma sa quête d'une « bibliothèque universelle subjective » (merveilleux oxymore). Dans son quotidien, Gilbert Amy conserve un soupçon de structuralisme : une quasi absence de lettres majuscules singularise sa langue épistolaire.

Plus largement, Gilbert Amy a échappé à ces prétendues oppositions inconciliables qui enfermaient les jeunes compositeurs de sa génération : la lignée mallarméenne contre l'univers hanté (Rainer-Maria Rilke, Paul Celan). Tel André Boucourechliev, il a puisé dans des territoires poétiques qui l'aimaient, au risque d'une moindre cohérence apparente.

Autre opposition – pourtant très prégnante dans le second xx^e siècle et en ce début du xxi^e siècle – à laquelle Gilbert Amy échappe : la tension entre nostalgie et mélancolie, que, dans son article « Le concept de nostalgie » [revue *Diogène*, n°54, 1956, Paris, Gallimard], Jean Starobinski a cernée. La nostalgie et la mélancolie y sont distinguées selon un critère spatial : la nostalgie désigne le manque du pays natal. Au contraire, la mélancolie indiquerait l'inexistence essentielle d'un pays auquel l'individu puisse s'attacher, s'identifier, et dans lequel il puisse se ré-unir. Le fait est constant depuis l'Antiquité : les seuls lieux auxquels aspire le mélancolique sont des lieux déserts, des lieux inhabités, parce que seuls ces lieux sans inscription sont susceptibles de renvoyer, au mélancolique, l'image du désert dans lequel il vit. Or, dans une pensée résolument ouverte, Gilbert Amy tourne radicalement le dos aux déserts et aux lieux inhabités, pas plus qu'il ne revendique un pays natal.

En réalité, Gilbert Amy, tout comme Jean-Claude Risset, vit cet espace comme ouvert à tous les souffles que l'être humain inhale et exhale mais également reçoit, y compris lorsqu'ils sont naturels ou poétiques. Il se tient, en tout, à hauteur et à mesure d'homme. Foin de ce *spiritus* (divin) qui taraudait l'un de ses deux professeurs essentiels, Olivier Messiaen : soit un empan respiratoire extra-humain, doté d'altitude cosmique et d'éternité, et qui se daigne matérialiser dans les jeux sérapiques de l'orgue, dans les sinueuses ondes Martenot, dans le flux vocal permanent (fait de respirations relayées, comme dans le matériau choral des *Trois petites liturgies de la Présence divine*), dans l'inarrêtable gazouillis des oiseaux et dans l'infinie sublimation du désir (*Tristan und Isolde* de Wagner). Non, le souffle de Gilbert Amy est humain, très humain, sensiblement humain, spirituellement humain, démocratiquement humain.

Références des ouvrages cités

- Dante ALIGHIERI, *La Divine Comédie : L'Enfer : texte original*, traduction par Jacqueline Risset (2004, Paris, Garnier-Flammarion).
- William BLAKE, *Œuvres*, T. 3, traduction par Jacques Blondel et Pierre Leyris (1980, Paris, Aubier-Flammarion).
- Salomon Ibn GABIROL, *Livre de la Source de vie*, traduction et édition par Jacques Schlanger (2015, Paris, Hermann).
- René CHAR, *Le Marteau sans maître* (1983, Paris Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade – 2002, Paris, Gallimard, coll. Poésie).
- Federico GARCIA LORCA, *Œuvres complètes*, T.I & II (1981 et 1990, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade).
- René LEYNAUD, *Poésies posthumes*, préface d'Albert Camus (1947, Paris, Gallimard).
- Stéphane MALLARME, *Poésies* (1994, Paris, Gallimard, coll. Poésie – *Œuvres complètes*, T. 1 & 2, 1998 & 2003, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade).
- Louis PARROT, *Œil de fumée*, préface de Paul Éluard (1953, Les Amis de Rochefort).
- Ezra POUND, *Les Cantos*, traduction de l'anglais par Yves di Manno (2013, Paris, Flammarion).
- Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer (Œuvres complètes)*, 1972, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade – 1973, Paris, Gallimard, coll. Poésie).